

# **O DESENHO NO CARTAZ DE CINEMA PORTUGUÊS. TRADUÇÃO DA IMAGEM EM MOVIMENTO. TRÊS MOMENTOS.**

Hugo Passarinho

Outros autores: Henrique Costa

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

## **Resumo**

Parte de um projeto de investigação que estuda o desenho no cartaz de cinema português no período circunscrito de 1895 a 1960. esta investigação analisou o desenho como meio tradutor do filme, da imagem em movimento e sua narrativa, para a imagem estática. Do conjunto de cartazes recolhidos na amostragem inicial (cerca de 400) fez-se uma pré-seleção de 118 cartazes de filmes portugueses onde o desenho se destaca como elemento, criando depois um método de análise da matéria de um modo sistemático e detalhado. O modelo proposto criado de modo a resolver a questão da observação dos cartazes quanto ao desenho/ ilustração mostra ser transversal quanto à sua aplicação noutros territórios visuais, participando para uma maior e mais eficaz literacia visual. De modo a obter o maior conjunto de informação sobre os cartazes aplicaram-se métodos de computer vision extraíndo das imagens recolhidas informação visual imediata que depois se tratou através do cruzamento entre a gramática e a linguagem visual desenvolvida no modelo criado.

**Palavras-chave:** desenho, cartaz, cinema, semiotica, ilustração

## **Abstract**

Part of a research project that studies drawing on the Portuguese cinema posters under the circumscribed period from 1895 to 1960. This investigation analyzed drawing as a means of translating film, the moving image, and its narrative but also the static image. From the set of posters collected in the initial sampling (about 400), 118 Portuguese film posters were pre-selected where the drawing is considered the main resource of creation. Then we developed a new approach in order to observe these posters in a systematic and detailed way. The proposed model was created in order to solve the question of the visual analysis of the posters regarding the drawing/illustration resulting to be transversal as to its application in other visual territories, participating for more effective visual literacy. In order to obtain the largest set of information on each of the observed posters, computer vision methods were applied, extracting from the collected images immediate visual information that later was processed crossing it in the model between the visual grammar and the visual language.

**Keywords:** drawing, poster, cinema, semiotics, illustration

## **Do desenho, cartaz, filme.**

Enquadra-se neste caso de estudo o desenho como transmissor de cultura. Em primeiro lugar na relação dialéctica com que este mantém com o sujeito (cartaz), depois adiciona-se-lhe o facto de ser elemento capaz de justificar existência. O desenho é um restaurador, capaz de sedimentar a história partindo do indício que é ele mesmo. Preservado no cartaz capacita-o dos vestígios narrativos de uma realidade particular que ali se retém possibilitando hoje, uma observação nova, que será consequentemente melhor fundamentada.

Quando o desenho se apresenta sobre a forma de ilustração e aplicado no cartaz, forma um dual, com a matéria textual, articulando-se de modo a complementar a informação exposta, certificando-se que tudo o necessita ser compreendido pelo observador seja privilegiado. Assim ocorre quando reflectimos sobre as características formais que o texto apresenta quando em cartaz. A tipografia coloca em planos iguais: a sua função essencial – iminentemente textual que se relaciona com a garantia de legibilidade e o seu valor como elemento visual, sendo-lhe atribuídas características que reflectem a informação gráfica transmitida pela imagem. Formula-se assim um artefacto capaz de resumir um terceiro objecto, o filme<sup>1</sup>.

Para que compreendamos a rota que conduz o desenho até ao cartaz foi necessário observar-se o desenho em particular sobre a forma de ilustração<sup>2</sup> e construir um modelo capaz de juntar a gramática visual com a linguagem visual aplicando-os de um modo inovador com o auxílio a métodos de computer vision<sup>3</sup>.

## **Métodos da pesquisa**

A pesquisa do presente estudo fundamenta-se numa aproximação quantitativa (quanto à recolha numeral e catalogação das peças, autores, material histórico) e qualitativa (quanto ao levantamento e tratamento dos dados recolhidos através das hipóteses elaboradas nas dissertações e obras observadas). Criou-se um modelo funcional estabelecido a partir de teorias validadas por autores

---

<sup>1</sup> - Composto por milhares de imagens, sobre as quais coincidentemente se impõem caracteres, que isoladas falham em passar significado total do seu conteúdo.

<sup>2</sup> - [em linha] <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/illustration> [consultado em 01-12-2019]

<sup>3</sup> - Este percurso encontra-se em detalhe na dissertação “*O Desenho no cartaz de cinema português. Um caso de estudo de 1895 a 1960*” - [em linha] <http://hdl.handle.net/10451/37880> [consultado em 01-12-2019]

relevantes no território das imagens, da sua leitura e investigação do seu significado. Esta plataforma conjuga-se através da análise de um objecto de estudo, na investigação do tema real e proposto do mesmo, a par com as particularidades do autor, estilos artísticos da época e informações recolhidas em jornais da época e através de contacto directo com investigadores, coleccionadores, negociantes de cartazes e instituições (como a Cinemateca Portuguesa, Fundação Gulbenkian, Universidade de Aveiro). O resultado é uma sùmula seleccionada do espólio total cartazista de cinema português que permite uma compreensão global da obra tendo como ponto de partida o desenho, sobre os múltiplos e diferenciados elementos que a compõem, identificando padrões, destacando diferenças, curiosidades, lugares únicos que não haviam ainda sido observados até ao momento.

Foram recolhidas 400 obras relativas ao cinema português do século XX, das quais identificamos 118 cartazes onde o desenho mostrou ser a matéria proeminente. Em paralelo foi necessário criar uma divisão temporal que fragmenta o tempo entre a criação do cinema como meio e o fim do cinema mudo (1930) e um segundo período de tempo que se inicia no ano de 1931 (primórdios do cinema sonoro) até 1960 marcando o início do cinema moderno<sup>4</sup> em Portugal. Foi ainda necessário partir da divisão primordial temática do cinema, Ficção/Documentário e estabelecer pontos de análise através de uma subdivisão consequente : - Drama; Comédia; Histórico. O que determinou a amostragem final reduzida de modo a enquadrar-se no estudo resultando num conjunto de 39 filmes dramáticos, 19 de comédia, 13 históricos.

## **Três momentos do desenho como tradução da imagem em movimento.**

### **Primeiro momento**

O primeiro momento que destacamos apresenta-se-nos segundo uma narrativa passível de ser revelada com os indícios do desenho e consequentemente do cartaz como um todo sem que antes se observe a fita/ o filme. Para isso bastaria que o observador tivesse conhecimento sobre o contexto do representado.

*Cláudia - Título Alternativo: Mademoiselle Cendrillon - Realização: Georges Pallu - Ano: 1923*

---

<sup>4</sup>- “Cinema Português: Um Guia Essencial”(2013)- organização Paulo Cunha; Michelle Sales. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. ISBN 978-85-65025-60-7

FRANÇA, José Augusto et al, (1978 )- “Breve História do Cinema Português (1896-1962)” - Instituto de Cultura Portuguesa Secretaria de Estado da Investigação Científica Minist.rio da Educação e Investigação Científica – 1. Ed.

O filme “Claudia” tem como base uma das muitas adaptações feitas nessa altura (a primeira que se conhece é de 1899– “Cendrillon” de Georges Méliès, sendo que até 1923 se fariam em diferentes países outras adaptações à obra ) da obra de Charles Perrault (1628-1703) conhecida como a Cinderela – “*The little glass slipper*”, “*La petite pantoufle de verre*”. A narrativa ainda que facilmente reconhecida é oferecida ao público sobre um formato contemporâneo, urbano contudo envolto em fantasia onde Claudia é a jovem natural e classicamente preterida pela madrasta de modo favorece o interesse da sua filha quanto à possibilidade de casamento com um visconde da casa real.

O cartaz de “Claudia” inscreve-se no domínio do nível representativo narrativo de circunstância. São os elementos visuais que assim o definem, apresenta-se ao centro da imagem uma jovem que devolve o olhar ao observador, enquadrada sob uma moldura de formato oval de motivos próximos da Arte Nova e representações vegetais que ganham reflexo noutras utilizadas para decorar o seu cabelo. A circunstância é a do confronto do observador com a criatura observada, cuja fragilidade é representada de modo a que procure da parte do observador uma acção, projecta o olhar para a sua direita – uma representação que está associada à recordação.

O observador toma contacto com o cartaz a partir do olhar da personagem que se encontra num “close up” (plano que se fixa no enquadramento cabeça/ombros), o que estabelece uma paridade de escala e interação entre o observador e o observado, paridade essa confirmada pelo equilíbrio de igualdade da perspectiva usada – frontal, funcionando por si como se somente a moldura de motivos vegetais os separasse. Este tipo de representação será de mais frequente uso à data de 1923 (em jornais, revistas e outros cartazes de espetáculo)<sup>5</sup> – pelo que seria facilmente reconhecida e percebida pelo público em geral. Colocamos a imagem no nível modal real, uma vez que a representação se apresenta maioritariamente natural, quer no uso de escalas, quer no desenho das formas nele presentes.

Ainda que focada sobretudo no rosto (em particular no olhar) as restantes partes representadas procuram representar uma realidade. As formas vegetais, em particular as que dizem respeito aos elementos botânicos, cujas diferentes partes são facilmente identificáveis - ramos, flores e folhas actuam não só como complemento gráfico da situação criada mas como sustento para o texto. A

---

<sup>5</sup>- Para o efeito foram observadas diferentes publicações da época disponíveis [em linha] <http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/> [consultado em 01-12-2019]

personagem parte do retrato da atriz francesa Francine Mussey. Ainda assim encontramos um subtexto simbólico no uso destes elementos, a personagem para além de se encontrar vestida de um modo leve, numa simplicidade sublime que lhe revela o pescoço é decorada com flores no cabelo (nomeadamente margaridas), flores cujo simbolismo se relaciona com a narrativa do filme.

Apresenta-se-nos uma moldura de onde sobressaem rosas em diferentes estados – botão, flor, folhas, ramos e ao mesmo tempo o que aparentam ser alcachofras. A rosa está ligada a conceitos de beleza, no cartaz foi possível identificar 7 rosas estando uma delas sob a forma de botão – número que poderá relacionar-se com a mensagem - “paixão” neste caso pelo observador, amor, pureza - estando o número sete ligado também aos segredos do rosário e a dor da virgem Maria coroada com 7 rosas - e segredo, ao que investigamos que os romanos pintavam rosas no tecto de modo a que os convivas se recordassem de que as coisas ditam sob a influencia do vinho deveriam manter-se em segredo – sub rosa<sup>6</sup>, costume este que se alarga aos tempos medievais onde qualquer conversa mantida sob um conjunto de rosas penduradas estaria também e desde logo nos domínios do segredo.

Foram ainda identificados bolbos de alcachofra também sete em número. A alcachofra está ligada ao renascimento/renovação da identidade, ao mesmo tempo a uma ideia de tristeza, ou grande adversidade, uma lenda grega (alvo de breve referencia pelo poeta Quintus Horatius Flaccus no documento *HORATI FLACCI CARMINVM LIBER QVARTVS* – odes livro IV)<sup>7</sup> na qual Zeus ao visitar o seu irmão Poseidon se apaixona e seduz Cynara uma bela jovem mortal da ilha de Zinari.

Releva-se a procura de um desenho realista delicado e profundo da personagem, evidenciando todos os atributos da sua beleza, que se exponencia através do modo como foram trabalhadas as flores ordenando os diferentes níveis de beleza, o detalhe sofre uma perda quer na qualidade do desenho quer na quantidade de informação – da personagem para a rosa – da rosa para a alcachofra – da alcachofra para a folhagem, tornando-se linear e ausente de volume, na moldura (a qual ainda possui características particulares embora de uma maneira humilde com a Arte Nova) e nos textos.

Os elementos naturalistas/botânicos têm de facto uma alma de Arte Nova, também ela reconhecida pelo uso sobretudo do feminino nas suas mais distintas obras, a expressão gráfica em si mesma não contempla um paralelo com qualquer movimento de arte mas sim com os modos para a tradução da

---

<sup>6</sup>- [em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/Sub\\_rosa](https://en.wikipedia.org/wiki/Sub_rosa) [consultado em 01-12-2019]

<sup>7</sup>- Mais se desenvolve sobre o mesmo tema, porém num extremo oposto no poema de Ernest Downson (1867-1900) “Non Sum qualis eram bonae sub regno Cynarae”, onde o poeta obsessiona com um amor perdido – a obsessão como tema de rasgo na Inglaterra victoriana.

realidade disponíveis à altura. Os diferentes elementos que compõem graficamente o cartaz indicam que este terá sido o resultado de uma técnica mista onde se realizaram diferentes tipos de pintura e desenho ainda que não seja possível identificar todos métodos.

Podemos afirmar ser uma obra diacrónica – respeitando a formalidade e os valores da representação do feminino à época em Portugal (e no mundo)<sup>8</sup> que estavam ainda assentes nos do início do século, moralizantes a mulher como campeã da piedade, pureza, resistindo ao emergente movimento pelo sufrágio feminino. Razão pela qual existem algumas outras peças cuja semelhança ao nível da forma/técnica/execução gráfica é total, também porque todas estas peças foram realizadas pela E.T.P. de Raul de Caldevilla.

### **Segundo momento:**

O segundo momento é um híbrido, ainda que os indícios presentes no cartaz nos conduzam até uma definição possível de estabelecer à priori do filme, estes não se mostram suficientes para desvendar a narrativa integral do mesmo. Este facto permite no entanto que o cartaz disponha de dois momentos narrativos distintos e complementares entre si. O conjunto e cada um dos seus elementos particulares ganha um novo sentido após a observação do filme estabelecendo uma nova relação com o observador.

*Pôrto de Abrigo - Realização: Adolfo Coelho - Ano: 1941 - Autor: Mário Costa (1902-1975) - Litografia Tejo*

O cartaz de “Pôrto de Abrigo” situa-se no nível representativo narrativo de circunstância. A mesma ocorre partindo do primeiro plano onde é representado como primeiro participante o rosto de um homem de óculos olhando para a esquerda do observador, enquanto no plano secundário se podem observar no quadrante superior direito o rosto de uma mulher debaixo do qual há um engenho em chamas e no quadrante inferior na diagonal direta da representação feminina um homem de gabardine empunhando uma pistola. Estes elementos estabelecem a plataforma necessária a uma possível leitura do filme através do cartaz, a qual é reforçada ao caso pelo uso da cor. A verde, (destacado sobre um base de fundo preto) uma cor que era já utilizada como recurso simbólico representativo do mal a personagem que ocupa a quase totalidade do cartaz, a vermelho a mulher de modo a representar o perigo que esta enfrenta – directamente ligado ao engenho em

---

<sup>8</sup>- FREEMAN, Judith A. (1984) "The distorting image : women and advertising, 1900-1960" - University of Massachusetts Amherst, tese de mestrado.

chamas e em tons de cinza em sombra sob um fundo vermelho que estabelece a ligação com o vector diagonal da mulher o homem desconhecido cuja arma aponta directamente para o personagem principal do cartaz.

A construção do cartaz, ainda que fragmentada nos elementos que a compõem é equilibrada, ligando-os através de pormenores plenos de intenção sem os quais este equilíbrio estaria em perigo. Assim temos 2 “close ups” que englobam a personagem a verde – o professor Zenthul – e a personagem a vermelho – Sónia, fecha-se a descrição com um “long shot” de uma personagem desconhecida. É portanto uma descrição dinâmica semelhante à utilizada com frequência em cartazes da época sobretudo os de origem americana.

Esta dinâmica de relação directa com o tipo de discurso gráfico utilizado na banda desenhada reflecte-se ainda mais ao analisar a perspectiva usada. Temos em primeiro lugar uma noção de igualdade ao observar o primeiro plano, depois de envolvimento quando passamos para o segundo plano do lado superior do cartaz (observando a mulher e o engenho) e por fim de superioridade sobre o homem desconhecido. A direcção dada pela arma deste alinha numa paralela com a do engenho em chamas e a cor vermelha aglomera estas diferentes partes do cartaz fazendo com que se perca a noção de distância entre as mesmas.

A imagem é modalmente real, plena de detalhe e rigor no que consiste ser a representação das personagens cujo rosto nos é permitido observar com clareza, ainda que de algum modo estilizada pelo artista. Estão representados os rostos de Elisa Carreira (Sónia) e Jaime Zenóglia (Professor Zenthul). Caracterizam-se estas duas personagens conforme o papel que tomam no filme quanto à natureza dos seus actos, o professor de sobrelhas fortes, óculos de massa escuros de onde sobressaem os olhos arregalados, repleto de rugas que lhe moldam fortemente o rosto – a espiã ainda que possuidora de um rosto delicado encimada por um elegante chapéu é representada de um modo forte e olhar seguro. Cada personagem corresponde portanto a diferentes níveis de profundidade e escala estando o homem que empunha a arma no plano do engenho em chamas – o mais afastado do observador - e cada uma das suas personagens no seu próprio plano. Recorre-se à utilização de um conjunto de estereótipos como as vestes do homem armado –gabardine fechada e boina. A arma que este tem na mão tanto pode ser uma Luger<sup>9</sup> (utilizada pelos alemães na segunda grande guerra) como uma M1911 (de uso americano) deixando-nos assim na dúvida sobre de que

---

<sup>9</sup>- Consultamos um artigo [em linha] <https://medium.com/war-is-boring/the-nazis-handgun-7d2eaba39994> [consultado em 01-12-2019] de Paul Huard e a frequência de uso em filme [em linha] <http://www.imfdb.org/wiki/Luger> [consultado em 01-12-2019]

lado esta personagem se pode encontrar. O olhar, expressão, óculos e as sobrancelhas fartas e rebeldes do professor em destaque no cartaz, apontam para uma personagem focada num só objectivo ainda que o cartaz o indicie de um modo extremamente ténue – o engenho.

A luz é manipulada de modo a estabelecer cada um dos planos representados no cartaz. Assim temos no primeiro e segundo plano uma direcção de luz da direita para a esquerda evidenciando as rugas na figura de primeiro plano e a juventude polida no caso da que se encontra em segundo plano, e depois luz que parte da maneira clássica da esquerda para a direita iluminando parte do rosto do homem armado ainda assim não permitindo um reconhecimento do mesmo. Este tipo de modelação de imagem tornar-se-ia uso comum sobretudo nos cartazes de filmes de horror e mistério. A salientar que no caso da figura principal as rugas são manchadas por uma tradução da expressão das labaredas que parecem projectar-se em movimento e dinamismo no rosto.

Conforme mencionado anteriormente o uso da cor é não apenas simbólico como é também modelador dos planos e das características das personagens. É hábil no uso do contraste e equilíbrio, para mais se tivermos em conta a quantidade de informação gráfica e textual existente no cartaz permitindo diferentes tempos de leitura.

“Pôrto de Abrigo” é um cartaz peculiar no universo dos cartazes portugueses de cinema desenhados - pode dizer-se um cartaz de autor, Mário Costa participou não só na elaboração de cartazes para o filme (foi possível descobrir outro cartaz do mesmo autor para este filme) como é dado nos créditos como responsável pela decoração. A oportunidade criativa era única, este foi primeiro filme de acção/espionagem português, feito por completo com técnicos e artistas portugueses em 1942. Encontraram-se notas e artigos sobre “Pôrto de Abrigo” em 4 diferentes números do 10 ao 13, consequentemente cada número aporta maior informação e detalhe ao filme, até ao número 12 onde através da coluna “As estreias do Animatógrafo” se faz um pequeno resumo do filme através de fotogramas do mesmo. Esta informação é portanto compartimentada no período de tempo entre o lançamento do número 10 – 13 de janeiro de 1941 ao número 12, a 3 de Fevereiro de 1941 terminando nesse número com uma página dupla e uma página extra para críticas.

Capacita-se de propriedades narrativas destacadas, triangulando protagonistas, tema e acção. O desenho é misto no seu realismo e idealização, a personagem Sónia é representada com toda a fidelidade enquanto a personagem do professor ainda que de semelhança com o real – validada com



uma caricatura descoberta na revista o animatógrafo<sup>10</sup> – é um pouco exagerada de modo a caracterizá-la psicologicamente. O desenho é fluído intervalando entre mancha e traço, entre linha de contorno e mancha de cor onde a gradiência dá origem aos volumes. A grelha apresenta-se em formato Z de onde conseguimos ler primeiro a protagonista, depois na diagonal - um suposto vilão, e um homem armado de intenções desconhecidas, a fechar todo o texto que diz respeito ao título e créditos do filme.

O estilo que se determina pelo encontro de um trabalho fortemente figurativo com uma realização de aproximação expressionista, inscreve-se de no que foram à época as ilustrações das capas dos livros de espionagem e mistério<sup>11</sup>, em 1940 não só proliferava este tipo de literatura como se deu o grande boom dos” comics”, com o quais o desenho deste cartaz encontra paralelos de representação nomeadamente na representação do vilão. Não se enquadra portanto a imagem num movimento artístico, ainda que a sua representação se encontre qualitativamente além da que até então havia sido utilizada no caso do uso de desenho para cartaz de cinema em Portugal.

Reflecte-se portanto o diacronismo, que fixa a obra no seu tempo, ambiciosa na dinâmica estrutural compositiva apresentada, particularmente bem executada ao nível da expressão e desenho revelando um conhecimento elevado da técnica não só do desenho e pintura como da impressão em litografia.

Como possibilidade temos que tenham sido feitos dois cartazes diferenciados de modo a agradar diferentes públicos – o que aqui analisamos para um publico mais masculino e este último para um público feminino. Revelando não só uma estratégia comercial bastante desenvolvida como um investimento elevado na divulgação do filme. Neste cartaz utilizando uma técnica e narrativa semelhante representam-se um pescador sorridente em primeiro plano, a chegada da espia num segundo plano e por fim um conflito onde esta aparece segurada em braços por um homem. É no entanto composto por uma gama de cores completamente distinta entre os azuis e os amarelos.

A trama do filme foi escrita pelo próprio realizador Adolfo Coelho (escritor/novelistas/tradutor e realizador), que viria a realizar múltiplas obras de cinema documental como funcionário do ministério da agricultura do Estado Novo. A história desenvolve-se a partir de uma espia que rouba planos para uma arma de destruição maciça – a qual é desejada por duas potências em busca do

---

<sup>10</sup>- Este material está disponível através do site da Hemeroteca digital [em linha] <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Animatografo/Animatografo.htm> [consultado em 01-12-2019] - A caricatura em questão encontra-se na revista de 3 de Fevereiro de 1941 nº 3 Animatógrafo p. 11 caixa com caricatura.

<sup>11</sup>- A profusão de livros de espionagem e mistério e o seu sucesso como público possibilitaram a execução de um grande número de capas que hoje fazem parte integral da história do design gráfico, ilustração e desenho.

domínio bélico<sup>12</sup>. Estamos em plena segunda guerra mundial, o Estado Novo instituído em 1933, tinha ao nível da sua comunicação, na pessoa de António Ferro (que assistiu à estreia do filme) uma liderança e conduta propagandista com a qual se coadunam os aspectos narrativos do filme.

Portugal era um local sobejamente conhecido por ser um paraíso para os espões (veja-se a obra escrita por Irene Pimentel – Espiões em Portugal durante a segunda guerra mundial)<sup>13</sup> que se moviam nos meios sociais mais elevados em prol dos objectivos dos seus países em conflito. Enquanto isso o país real encontrava-se a braços com um racionamento extremo de bens, dando lugar a manifestações e greves em particular no Minho e em Trás-os-Montes, um contraste que é por completo ignorado na trama e que a coloca em concordância com o tipo comunicação estabelecida pelo Estado Novo. 1942<sup>14</sup> torna-se-ia o ano de viragem na vantagem alemã da segunda guerra mundial, sabendo que a neutralidade foi o grande capital português na guerra.

### **Terceiro momento:**

O terceiro momento apresenta um caso distinto onde o cartaz e o desenho nele representado mostram uma secção particular e dissimulada da realidade mostrada na tela. O observador é levado a acreditar numa situação para a qual não lhe são dados elementos suficientes de leitura contextual. Esta que é a verdadeira leitura do cartaz e do desenho nele contido, só será possível fazer-se após observação do filme. Anular este momento é passar ao lado de toda a real narrativa do filme e do objectivo de comunicação da obra impressa.

*Os Lobos - Realização: Rino Lupo - Ano: 1923 - Autor: Autor desconhecido - Caldevilla Grafica Porto*

No cartaz de “Os Lobos” utiliza-se o nível representativo narrativo de circunstância de modo a fixar um momento, nele encontra o observador para lá de um cercado e do gesto de aparente desespero de um homem, a constatação do drama da morte de 2 ovinos, possivelmente cordeiros, um branco e um preto perto dos quais se encontra indiferente o restante rebanho. A simplicidade desoladora do fundo sugere escala e consequente solidão, uma serra, expostas aos elementos e predadores estarão todas as criaturas que ali se encontram, sejam elas homens ou outros animais.

---

<sup>12</sup>- A busca por uma arma com poder suficiente para acabar com a guerra era algo que ambos os lados desejavam encontrar, sabemos hoje que a Alemanha nazi esteve muito perto de a encontrar através da criação de foguetões V2. [em linha] <http://www.bbc.com/future/story/20140905-the-nazis-space-age-rocket> [consultado em 01-12-2019]

<sup>13</sup>- PIMENTEL, Irene Flunser (2013) “Espiões em Portugal Durante a II Guerra Mundial - Como o nosso país se tornou num ponto de passagem de agentes ingleses e alemães” ISBN 9789896265069

<sup>14</sup>- [em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline\\_of\\_World\\_War\\_II\\_\(1942\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_World_War_II_(1942)) [consultado em 01-12-2019]

Existe no entanto subjacente um nível de representação simbólica elevado, assim temos 2 criaturas mortas que se encontram frente a frente, de cores opostas feridas de morte do mesmo modo – um ataque ao nível da jugular. O olhar da personagem humana fixa-se em particular num dos cordeiros que por sua vez observa o cadáver da ovelha mais escura forçando o observador a confrontar-se com a cena de morte. A abertura de braços da personagem reforça este facto projectando a atenção para o único cordeiro que se encontra virado para a cena do crime.

O cartaz oferece ao observador uma ampla visão sobre o momento representado. O enquadramento em “Long Shot” (plano que mostra corpo inteiro – maior abertura da lente alargando o campo de visão) de perspectiva horizontal envolve o observador na descrição gráfica do evento, informando-o através dos elementos representados do tipo de local, uma serra, as condições meteorológicas, inóspitas, pela roupa da personagem e luz que desaparece por detrás de uma montanha provavelmente frio, e dos actos ocorridos, a morte de dois animais.

A imagem insere-se no nível modal real. É uma situação real, onde as formas e as escalas se apresentam passíveis de realidade. Isto ainda que o desenho não procure de modo algum representar eximamente a realidade. Na verdade procurou-se utilizar uma representação gráfica com recurso a elementos mínimos de representação – ideia reflectida no tratamento dado às montanhas, poucas rochas presentes em cena, aos animais, à cerca e à luz em particular

Seguindo a norma clássica da esquerda para a direita, a luz age de modo a que para além de modular as formas e estabelecer o contraste entre as mesmas e o fundo sob a qual se inserem, nos indique um tempo do evento – provavelmente um anoitecer/amanhecer no qual ocorreu o crime.

Há um simbolismo inerte no cartaz, cuja compreensão só pode dar-se após observação do filme, o homem que observamos de braços levantados não o faz por desespero mas por método. É um “verdadeiro” lobo da serra, caçador de cordeiros, além do seu nome – “Gardunho”, a caracterização psicológica da personagem mostra-o desequilibrado quase louco, sendo ele na verdade o responsável pela morte e desaparecimento de muitas das ovelhas daquele rebanho. No chão a ovelha negra representa desordem, desequilíbrio e infortúnio – que poderá apontar à personagem principal o “Ruivo” um lobo do mar, que cairá face ao lobo da serra e montanheiro “Toino” após o “Gardunho” ter revelado a traição da mulher deste com o “Ruivo”.

O cordeiro branco poderá simbolizar a fragilidade e inocência das mulheres tentadas e vítimas do lobo do mar “Ruivo”. Estão portanto presentes 3 lobos em cena – o mitológico lobo da serra, cujo pai desconhece e mais se revê no lobo que no homem, o lobo do mar cuja luxúria condena a que se quede para sempre em terra transformando-se num cordeiro negro e psicologicamente o lobo da serra montanheiro que o mata como vingança da traição feita.

Encontraram-se duas versões do mesmo cartaz, uma a cores outra a preto e branco. Em tudo semelhantes, foi estudada para este caso a versão a cores dado o seu registo tonal e maior definição e detalhe nos elementos presentes no cartaz.

A composição encontra paralelo em ilustrações à época presentes sobretudo em literatura a quando da entrada de quadros para ilustrar uma cena particular da história. O estilo porém é particular. Encontra-se ao nível plástico algures entre o pós-impressionismo e o expressionismo ainda que estes movimentos tenham iniciado quase 20 anos antes da realização do cartaz o expressionismo<sup>15</sup> em particular prolonga-se através dos seus artistas para além de 1923 caracterizando-se na expressão de sentimentos e emoções do autor da obra.

Com esta corrente o cartaz encontra, para além das semelhanças formais das linhas e cores puras aplicadas de forma retorcida intercalada e agressiva, ainda semelhanças temáticas – privilegiando a miséria, a solidão e loucura. Não podemos inseri-lo completamente no paradigma expressionista uma vez que o desenho respeita regras de perspectiva e luz.

O tratamento dado ao traço demonstra velocidade, e uso de pincel, utilizando-se movimento intermitente da linha para criar contraste, definir padrões (o caso da cerca e das superfícies das rochas) textura (peles de animais e na veste do “Gardunho”) e luz. O fundo ainda que plano traduz profundidade através do recurso à cor e linhas de contorno nas rochas, reflectindo a cor utilizada no céu, no plano de acção diferenciando-o do plano de fundo das montanhas da serra. É utilizado um processo misto de sombra matizada e linhas para a criação de volumes, evidenciado no cordeiro branco morto no chão.

Há portanto uma fusão, um contágio que actua em prol da narrativa visual de modo a esclarecer o observador sem que lhe proporcione um excesso de informação gráfica, adensando uma dimensão dramática do representado. Reflecte também uso de um estilo de padrões lineares e harmonia de cor

---

<sup>15</sup>- Movimento modernista, o expressionismo procura apresentar o mundo através de uma perspectiva subjectiva, alterando-a de modo a provocar um efeito emocional, sugerir ideias e sentimentos em detrimento da realidade física.

que podemos aportar a um neo-impressionismo. A peça de “Os Lobos” representa uma cena onde os elementos fazem parte do filme e no entanto não existe como momento no filme em si – de onde podemos extrapolar que o criador terá utilizado os mesmos princípios criativos para a execução da obra.

Não há qualquer tipo de idealização formal ou conceptual – o desenho procura representar a realidade das serras (para o caso a serra da cabreira), um reflexo dos diferentes textos escritos no final do século XIX que procuram estabelecer pontos de contacto com o real e o dia a dia das gentes.

Composta por elementos diacrónicos o cartaz de “Os Lobos” procura representar os valores e a vida árdua da serra interior de Portugal, as personagens que nele habitam, seriam mostradas ao mundo, o ténue equilíbrio da sua estrutura social, onde o mais pequeno intruso pode produzir uma série de eventos cujo fim se mostra quase sempre trágico – tal a rudeza e ferocidade dos “Lobos”. A imagem do cartaz compõe um estereotipo facilmente reconhecido nos meios urbanos, repletos de gentes que chegavam à cidade do campo, ainda ancorados nas suas origens, em busca de uma vida longe do isolamento, mais perto dos eventuais benefícios e confortos da modernidade.

“Os Lobos” é conforme o cartaz indica uma “mise en scène” de Rino Lupo sobre o texto teatral de Francisco Lage e João Corrêa d’Oliveira, a qual procurou reproduzir em filme do modo mais fiel possível. Um drama moral onde se procura evidenciar a fragilidade do feminino e a rudeza dos homens, oportunistas na sua natureza quanto aos que se lhes apresentam como presas. Ainda que os lobos do mar – onde perigosos, são capazes de ser até assassinos, em terra se transformem em cordeiros, a sua alma e manha de lobo permanece alvo de fascínio que ocorre através da sua diferença com a gentes do campo, diferença esta responsável pela fractura entre os dois meios.

### **Outros momentos outros filmes**

Resulta diretamente do estudo realizado uma definição mais detalhada deste território de criação e consequentemente dos criadores que nele participaram. Na medida do que nos foi possível observar haverão ainda (sobretudo nas mãos de coleccionadores particulares) cartazes por revelar ao público e um manancial de criadores cujo estudo do corpo de trabalho e biografia estão ainda por concretizar. Votamos para que o mesmo se faça desta pertinência identificada uma urgência, despertando através deste estudo outros potenciais investigadores capazes de aprofundar os indícios que aqui propomos.

## **Bibliografia Recomendada**

ANTÓNIO, Lauro, (2010) - “Caminhos e atalhos do cinema e do audiovisual em Portugal” Pág 147, Comunicação e Cultura nº9, Artigo

BAPTISTA, Tiago (2009) “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português” CEIS20, Artigo

BENJAMIN, Walter, (2002) - "The arcades project", EXxhibitions, Advertising, Grandville. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England. ISBN 0-674-04326-x

CASTRO, Maria João, (2014) “Por entre a bruma do cais da Europa: a Lisboa dos estrangeiros na Segunda Guerra Mundial.” In Arte & Discursos: dos factos aos relatos construídos por estrangeiros acerca de Portugal, 171 - 192. ISBN: 978-989-98998-2-7. Lisboa: FCSH, Artigo

COLVIN, M. (2016). - “Images of Defeat: Early Fado Films and the Estado Novo’s Notion of Progress. In Fado and the Urban Poor in Portuguese Cinema of the 1930s and 1940s” eISBN: 978-1-78204-668-4

e CUNHA, Maria João Cardoso, (2008) "DESENHO E PALAVRA. O Desenho através da Infografia na Imprensa Periódica Portuguesa", Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa Tese de mestrado

da CUNHA, Paulo Manuel Ferreira(2014) “O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção(1949-1980)” - tese de doutoramento em Estudos Contemporâneos, Instituto de Investigação Interdisciplinar Universidade de Coimbra

CRUZ, José de Matos Cruz, (2000) - “O Cais do Olhar. O Cais do Olhar - O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda (1980 e 1999)” Edições Cinemateca ISBN: 9789726191803

FRANÇA, José Augusto et all, (1978)“Breve História do Cinema Português (1896-1962)” - Instituto de Cultura Portuguesa Secretaria de Estado da Investigação Científica Ministério da Educação e Investigação Científica – 1º Ed.

PASSARINHO, Hugo (2019) “O Desenho no cartaz de cinema português. Um caso de estudo de 1895 a 1960“ dissertação de Mestrado

PIMENTEL, Irene Flunser (2013) “Espões em Portugal Durante a II Guerra Mundial - Como o nosso país se tornou num ponto de passagem de agentes ingleses e alemães” ISBN 9789896265069

WU, Pei-ying, (1997) "A Critical analysis of theatre posters" p.5. Tese. Rochester Institute of Technology